Herr Brunn trägt vor:

„Ueber zwei Triptolemosdarstellungen".

Indem ich es unternehme, für zwei auf Triptolemos bezügliche Kunstdarstellungen neue, von den bisherigen abweichende Deutungen aufzustellen und zu begründen, bekenne ich, dass es mir dabei fast noch mehr auf die Methode der Interpretation, als auf die Deutungen selbst ankömmt. Es ist in neuerer Zeit mehrfach von einem Gegensatze philologischer und archäologischer Methode der Interpretation die Rede, wobei man der ersteren den Vorzug strengerer Wissenschaftlichkeit zu vindiciren nicht ansteht. Am leichtesten lässt sich der eigentliche Streitpunkt vielleicht durch folgende Bemerkung O. Jahn's (arch. Zeit. 1867, S. 120) deutlich machen: „Ein unumstösslicher Grundsatz der archäologischen Hermeneutik scheint es mir zu sein, dass der Wunsch, die schwierige Vorstellung eines Knnstwerks aufzuklären, nicht dazu berechtige, eine Veränderung der Sage anzunehmen, welche der constanten mythischen Tradition in wesentlichen Punkten widerspricht." Anf Grund dieses Satzes glaubte Jahn eine der schlagendsten Deutungen, die Kekulé einem lange Zeit unerklärt gebliebenen unteritalischen Vasenbilde gegeben hatte, so lange abzuweisen sich berechtigt, bis ihm eine Schwierigkeit nicht in der Hauptsache, sondern in einem Nebenpunkte durch ein Citat — aus Valerius Flaccus gelöst schien. Als ob das keineswegs flüchtig und nachlässig gemalte, mit Inschriften versehene, um einige Jahrhunderte ältere Bild nicht dieselbe oder gar eine höhere Autorität

für sich in Anspruch nehmen dürfte, als der römische Dichter! Wie verhält sich zu diesem Satze die sogenannte „archäologische" Methode? Man verlangt vom Philologen bei der Erklärung eines Schriftstellers, dass er vor allem die Sprache grammatisch und lexicalisch gründlich kenne. Ganz eben so müssen wir vom Archäologen bei der Erklärung eines Monumentes verlangen, dass er vor allem mit der Sprache der Kunst, ihren Formen und syntactischen Verbindungen, mit ihren festen Typen und ihrer Verknüpfung zu künstlerischen Motiven gründlich vertraut sei und nach diesen Motiven das Monument zunächst aus sich selbst zu erklären suche. Erst auf dieser Grundlage wird er mit Erfolg von den schriftlichen Quellen unserer Erkenntniss Gebrauch zu machen verstehen. Dass diese Quellen mit philologischer Kritik und Methode zu benutzen sind, ist selbstverständlich, und es ist daher richtig, dass die Archäologie der Hülfe der Philologie, oder sagen wir: dass der Archäologe einer philologischen Grundlage seiner Studien nicht entbehren kann. Aber mit allen philologischen Kenntnissen ist der Philologe noch kein Archäologe, und um es zu werden, genügt noch keineswegs etwas angeborene künstlerische Befähigung. Ohne speciell archäologische Schulung wird er sogar häufig Gefahr laufen, durch das philologische Wissen seinen Blick zu trüben, das Auge vor dem Augenschein zu verschliessen.

Die beiden Triptolemosmonumente mögen den Beweis für diese Sätze liefern. In dem ersten, der bekannten Silberschale aus Aquileia im Wiener Cabinet (Arneth Gold- und Silbermonumente S. 61; Müller zu den Mon. d. Inst. III, 4; Conze Uebungsblätter I, 6, 2) wurde man durch den Schlangenwagen und die deutlich charakterisirte Demeter sofort auf die Triptolemossage geführt, wenn auch in der Figur des Triptolemos selbst unzweifelhaft das Bild eines Römers erkannt wurde, sei es des Germanicus oder

des Agrippa, der hier offenbar wegen irgend welcher besonderen Verdienste als neuer Triptolemos gefeiert werden sollte. Ausserdem waren Zeus oben und die Erdgöttin im unteren Abschnitte leicht erkennbar. Wie aber nun weiter? In der „constanten mythischen Tradition" spielt neben den beiden Hauptfiguren Persephone die hervorragendste Rolle. Sie also glaubte man vor allem suchen zu müssen, und man meinte sie auch in der hinter Triptolemos auf der Höhe sitzenden weiblichen Gestalt zu finden, der als Genossin Hekate oder auch eine der Horen beigesellt sei. Für die beiden mit den Schlangen beschäftigten Mädchen fand man in der Tradition die Töchter des Keleos, oder man dachte auch hier an Hekate und etwa eine Priesterin. Ein halbnacktes, fast genrehaft nachlässig dasitzendes Mädchen soll Persephone sein? und die ihr untergeordnete Hekate, ohne eines ihrer sonst charakteristischen Kennzeichen, soll sich in höchster Vertraulichkeit auf ihre Schulter lehnen? Hier muss die Archäologie in bestimmtester Weise Einspruch erheben und ihrerseits eben so bestimmt die Behauptung aufstellen: nach ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung stehen die vier Mädchengestalten auf einer und derselben Linie, sie sind untereinander gleichberechtigt, aber gegenüber den beiden Hauptpersonen nur Wesen zweiten Ranges.

Um zu einer positiven Deutung zu gelangen, wird es nöthig sein, einen andern Punkt der archäologischen Methode zu betonen. Der Philologe, der einen Schriftsteller behandelt, fragt natürlich, ob er es mit einem Dichter oder mit einem Prosaiker, mit einem Epiker, Lyriker oder Dramatiker, ob er es mit einem Griechen oder einem Römer zu thun hat. Durchaus analoge Fragen hat sich auch der Archäologe gegenüber den Monumenten vorzulegen. Für die Triptolemosdenkmäler sind sie zum grossen Theil schon beantwortet. Die Erörterungen Strube's über den Bilder-

kreis von Eleusis haben bestimmt den Gegensatz zwischen den Vasendarstellungen strengeren und freieren Styls hervorgehoben. In den ersteren finden wir die Anschauungen der epischen oder specieller der Hymnenpoesie wieder. Ausser Triptolemos, Demeter, Persephone und Hekate treten in ausführlicheren Darstellungen die Glieder der Familie des Keleos in grösserer oder geringerer Zahl auf. Diese Familie verschwindet in den jüngern Darstellungen durchaus und an ihre Stelle treten göttliche Wesen, die zu den Hauptfiguren in allgemeineren, mehr symbolischen Beziehungen stehen, wie Aphrodite, Horen, Satyrn. Reiht sich nun die Schale von Aquileia einer dieser beiden Gattungen an? Sie bietet offenbar etwas von ihnen verschiedenes Drittes. Triptolemos ist ein Römer, er opfert als Römer; denn die ihm dienenden Kinder sind der mythologisirenden Tendenz entsprechend leicht umgebildete Camilli und Camillae. Er opfert der Demeter, welche nicht, wie in allen griechischen Darstellungen handelnd, den Triptolemos mit der Verbreitung des Ackerbaues beauftragend auftritt, sondern unactiv dasitzt, um sich das Opfer darbringen zu lassen. Der in halber Figur wie aus den Wolken hervorblickende Zeus aber ist nicht einmal mit dem Zeus auf gleiche Linie zu stellen, welcher auf der Poniatowski'schen Vase oben oder im Hintergrunde in ganzer Gestalt gelagert ist. Wende man nicht Raummangel ein: ein geschickter Künstler hätte auch auf der runden Schale Raum für die ganze Gestalt finden können, sofern er nur gewollt hätte. In halber Gestalt, mit dem sein Haupt verhüllenden Schleier ist er trotz Scepter, Blitz und Adler weit mehr der römische Caelus, der begriffliche Gott des Himmels, als der griechische Zeus, gerade ebenso wie sein Gegenbild im unteren Abschnitt nicht die alte mythologische Gaea, sondern die römische Tellus, die Repräsentantin des materiellen Elementes ist. In diesen Kreis passen als weitere Um-

gebung wahrlich nicht Persephone, Hekate und die Töchter des Keleos, wohl aber vier andere begriffliche Wesen, nemlich die vier Jahreszeiten. Die mit der Fütterung der Schlangen beschäftigte vordere in halber Bekleidung ist der Herbst; die etwas zurückgerückte, ganz bekleidet und mit Schilf bekränzt, ist der Winter. Mit der ersten, d. h. mit der Saatzeit beginnt der Kreislauf des Ackerbaujahres; wenn er halb vollendet, begegnen wir, auf der entgegengesetzten Seite des Reliefs, dem mit Blumen bekränzten Frühling in leichtem Gewande und mädchenhaft jugendlicher Bildung, zuletzt endlich dem wieder nur halb bekleideten und mit Aehren bekränzten Sommer, der sich nach der Mitte zurückwendet: er soll den Kreislauf abschliessen und erfüllen, was der Herbst verheissen.

So ist von dem Mythus selbst fast nur eine oberflächliche Erinnerung übrig geblieben; römischer Auffassung entsprechend ist er in verstandesmässige Begriffe aufgelöst und bildet gewissermassen nur den Rahmen, in den sich diese Begriffe übersichtlich einordnen lassen: ein vornehmer Römer, wir möchten am liebsten annehmen, einer der sich um das für die römische Verwaltung so wichtige Gebiet der Annona wesentliche Verdienste erworben haben mochte, opfert der Ceres; unter der Gunst des Himmels gedeihen die Früchte der Erde im Wechsel der Jahreszeiten, und er, der begünstigte, erscheint daher wie ein zweiter Triptolemos, ein Segenspender und Wohlthäter der Menschheit.

Nicht ganz so einfach ist die Deutung des zweiten Monumentes, des bekannten Sarkophages von Wiltonhouse (Gerhard ant. Bildw. T. 310; Müller D. a. K. II, 10, 117), für den man in neuester Zeit vom philologischen Standpunkte aus eine Erklärung in der Poesie der Orphiker gesucht hat (Förster Raub der Persephone S. 264). Die Gruppe links, das ansprengende Zweigespann, wird auf die Anodos der Kora bezogen, die in Attica stattfinde; denn

das Attribut der unter den Rossen gelagerten Frauengestalt, ein Kranz von Trauben im Haar, weise auf ein Weinland. Aber wenn auch Wein in Attika gedeiht, wer erwartet Attika gerade als Weinland charakterisirt zu sehen? Ein Kranz von Oliven würde jedenfalls verständlicher gewesen sei. Doch das ist Nebensache. Wichtiger ist das Zweigespann Schon am Hofe der Olympier herrschten bestimmte Gesetze der Etikette. Zum Urtheil des Paris fahren Athene und Aphrodite von zwei Schlangen und zwei Eroten gezogen, Hera dagegen, die Königin, selbst bei diesem Anlass auf glänzendem Viergespann (Conze Heroen- und Göttergestalten T. 102). Und Kora, die Königin der Schatten, sollte bei ihrer solennen jährlichen Anffahrt sich nur eines Zweispänners bedienen? Die ganze Grnppe findet sich bekanntlich so gut wie unverändert anf Endymionsarkophagen zur Darstellung der von ihrem Geliebten wegeilenden Selene, für welche das Zweigespann eben so typisch ist, wie für Helios das Viergespann. Mögen da und dort verwandte, aber doch meistens nur fast, nicht wirklich gleiche Motive von antiken Künstlern in verschiedener Bedeutung verwendet worden sein, so ist es doch Willkür, so lange nicht die zwingendeste Nothwendigkeit vorliegt, einer so bekannten, nach keiner Seite modificirten Grnppe einen ganz neuen Sinn unterlegen zu wollen. Nicht minder willkürlich ist es ferner, mit ihr die Gruppe der vier Figuren auf der rechten Seite des Reliefs verbinden zn wollen, die doch von ihr durch die ganze centrale Grnppe getrennt sind. Wie ist es möglich, dass sie zum Empfange der Kora bereit stehen sollen? Freilich soll es dann wieder ebenso gut möglich sein, dass sie als Theilnehmerinnen an der mittleren Scene, der auf die Wiedervereinigung von Mutter und Tochter folgenden Aussendung des Triptolemos, zu denken seien. Ich meine, nicht bloss die archäologische, sondern auch die philologische Methode werden gegen ein

solches Schwanken Einspruch erheben müssen. Ich überlasse es zunächst jedem, ob er die Deutung der ersten, durch ein Scepter charakterisirten Göttin dieser Gruppe als Aphrodite anerkennen will, für die nicht einmal ein genügendes orphisches Zeugniss beigebracht wird; wobei noch zu überlegen bleibt, wodurch denn die nahe Beziehung dieser Göttin zu dem neben ihr stehenden Hermes motivirt sein soll, der doch bei der angenommenen Gesammtdeutung nothwendig seine Stelle als einer der nächsten Begleiter der Kora bei der Anodos haben müsste. Ich wende mich vielmehr nach der Mitte zu der weiblichen Gestalt, welche der Demeter die Hand reicht und mit voller Bestimmtheit als Persephone in Anspruch genommen wird. Also zuerst ist Persephone die Göttin auf dem Wagen mit wallendem Schleier, dann wieder diese Gestalt, die doch durch ihr ländliches Kopftuch von der Würde einer oberen Göttin weit absteht. Und sie, die nach dem Motiv ihrer Stellung sich im nächsten Moment von Demeter abwenden muss, um Triptolemos zu folgen, soll die Aehren in ihrer Linken halten als Unterpfänder ihres Verweilens auf Erden? Die beiden neben ihr mehr im Hintergrunde sichtbaren Gestalten verdanken ihre Benennung als Baubo und Dysaules offenbar nur der orphischen Hypothese: in ihrer Erscheinung liegt nichts, was zu dieser Benennung berechtigt; weder geben sie sich durch ihre Gruppirung als die Eltern des Triptolemos zu erkennen, noch tritt das so charakteristische Wesen der Baubo in irgend welchem Zuge hervor; ja die Aehren, die sie in der Hand hält in dem Moment, wo Triptolemos auszieht, die Aussaat zu bestellen, stehen mit ihrer Rolle im Mythus geradezu im Widerspruch.

Wie bei der Schale von Aquileia werden wir auch hier auf eine Anknüpfung an die Darstellungen des Triptolemos in der Vasenmalerei verzichten müssen. Auch hier wird uns nur die Berücksichtigung römischer

Ideen eine Erklärung ermöglichen. Gleich in der Mitte finden wir hinter Ceres und an sie gelehnt den Bacchus. Wir bedürfen nicht der orphischen Gelehrsamkeit, die den Iakchos zum Sohn der Demeter und Begleiter auf ihren Irrwegen macht. Ceres und Bacchus sind den Römern die Repräsentanten von Speise und Trank. Mit diesen ihren Gaben segnen sie die Erde als die Beschützer des Getreide- und des Weinbaues. Doch erscheint Ceres als die ältere und bedeutendere; sie ist also hier Hauptperson, Bacchus nur ihr Begleiter. Der Vermittler ihres Segens ist Triptolemos. In dem Augenblicke, wo er das Saatkorn der Erde vertraut, hat auch Proserpina die Mutter bereits verlassen: durch das Scepter in ihrer Würde als Königin bezeichnet steht sie bereits vor dem Wagen des Triptolemos, nur wie zu einem letzten Scheidegruss sich umwendend. Hermes neben ihr legt die Hand auf ihre Schulter in ähnlichem Sinne, wie er in den bekannten Orpheusreliefs die Rechte der Eurydike sanft erfasst; er ist hier bei der Rückkehr der Proserpina zur Unterwelt als Schattenführer ganz an seiner Stelle. Wer aber sind die in der Composition noch übrig bleibenden Frauen? Wo wir es mit einer Mehrzahl unter einander verwandter Figuren zu thun haben, gelangen wir nicht selten zu richtigem Verständniss durch einfaches Zählen. Es sind vier, je zwei in zwei Gruppen vertheilt; und wir denken daher ganz natürlich sofort an die vier Jahreszeiten auf der Schale von Aquileia, wenn wir auch bald bemerken, dass in den einzelnen Gestalten nicht eine so feine Charakteristik nach Körperformen, Kleidung und Attributen wie dort durchgeführt ist. Es genügt zunächst, dass in dieser späteren und derberen Arbeit sie insgesammt als Vertreterinnen der Jahreszeiten und des Jahressegens bezeichnet sind, wie ja auch in der Composition des Deckels dieses Sarkophages einer jeden ein volles, mit Früchten beladenes Füllhorn

gegeben ist. Doch ist die Anordnung keineswegs ohne feineren Sinn. Die Hore des Herbstes reicht der Ceres die Rechte, nicht eben nach heutiger Sitte einfach zum Abschied, sondern um das Versprechen zu bekräftigen, dass es sich um eine Trennung nicht für immer, sondern auf Wiederkehr handelt. Ihr zu folgen steht die weniger leicht bekleidete Hore des Winters bereit. Unter den beiden andern, die an das Ende der Composition versetzt sind, ist wenigstens die eine durch die Sichel bestimmt als Hore des Sommers bezeichnet. Sie bildet den Schluss: die räumlichen Bedingungen der Composition sind verändert; aber der Gedanke der Gruppirung ist durchaus der gleiche, wie in der Schale von Aquileia. — Für den angeblichen Dysaules weiss ich allerdings keinen Namen. Sein aller Idealität baares Aussehen stellt ihn auf gleiche Linie mit den auf Sarkophagreliefs häufigen Nebenfiguren, die kaum einem höheren Zwecke als der Raumfüllung dienen. So mag auch hier der Künstler nur an eine beim Landbau beschäftigte Nebenfigur gedacht haben.

In welchen Zusammenhang lässt sich aber mit dieser Composition die Gruppe der Luna setzen, die mit ihrem Gespanne über der nach allbekannter Typik am Boden gelagerten Tellus emporsteigt? Auf der Schale von Aquileia finden wir Juppiter als obersten Gott des Himmels und der himmlischen Einflüsse auf die Erde. Auf dem grossen Mosaik der Münchener Vasensammlung steht gegenüber der Tellus mit ihren vier Kindern, d. h. den vier Jahreszeiten Sol in Mitten des Zodiacus, dessen Zeichen uns auf die zwölf Monate hinweisen. Ist es nicht derselbe Gedanke, wenn der Künstler des Sarkophages Luna als Repräsentantin der Monate einführt, innerhalb welcher sich der Kreislauf der Jahreszeiten und des Jahres bewegt? Sol freilich, der diesen Kreislauf einmal im Jahre vollendet und in dem sich also der Gedanke einheitlich zusammen-

fasst, fehlt hier. Aber noch bleibt in dem Bildwerke ein kleiner Knabe neben der letzten der Horen übrig, wie diese, mit Attributen des Erdensegens versehen. Auf Münzen des Commodus öffnet Juppiter, Apollo oder Janus den als Mädchen gebildeten vier Jahreszeiten die an den Zodiacus des Mosaiks erinnernde Pforte des Jahres und ihnen gegenüber steht ein kleiner Knabe mit Füllhorn, den Wieseler (Arch. Zeit. 1861, S. 137 zn Taf. 147) zuerst als Plutos oder Eniautos, dann noch bestimmter als Novus annus bezeichnet. Letzterer Name ist wegen des Janus auf einer der Münzen für diese Darstellungen gewiss richtig gewählt; dem Begriffe nach bezeichnet aber die Gestalt gewiss auch den Segen des Jahres im Allgemeinen. Wenn nun in der Darstellung des Sarkophages nicht der Jahresanfang im Januar, sondern das Ausstreuen des Saatkornes durch Triptolemos den Ausgangspunkt bildet, so ist es leicht begreiflich, dass der Jahressegen erst nach Verlauf der vier Jahreszeiten zur Erscheinung gelangt nnd dass daher der Repräsentant desselben als die Frucht, als das Kind der Jahreszeiten neben die letzte derselben hingestellt wird.

Der Gedankenkreis aus dem die Composition des Sarkophages hervorgegangen, ist also im Wesentlichen derselbe, wie in der Schale von Aquileia. Die Auffassung ist durchans römisch; die Gestalten des Mythus sind nicht mehr volle mythologische Persönlichkeiten, die zu lebendiger, persönlicher Handlung verbnnden sind, sondern sie erscheinen als Träger von Begriffen, nach denen der Römer seine Anschauungen von dem Kreislauf der Natur dargelegt nnd zn einer begrifflichen Einheit zusammengeordnet hat.

Wird es nöthig sein, die hier aufgestellten Deutungen noch weiter im Einzelnen etwa durch eine Reihe von Citaten aus römischen Dichtern zu begründen? Es ist wohl möglich, dass zuweilen die gleichen Ideen von einem Dichter nnd einem Künstler in durchaus verwandter Weise

verarbeitet worden sind, wie z. B. der gesammte Vorrath von Gedanken, der in Kunstdarstellungen römischer Hochzeiten zur Verwendung gekommen, sich in einem Epithalamium des Statius (Silv. I, 2) vereinigt findet (vgl. Ann. dell' Inst. 1844, p. 194). In einem solchen Falle wird natürlich die archäologische Deutung in den Worten der Dichtung ihre schönste Bestätigung finden; und ich kann es nur als einen Rückschritt betrachten, wenn Rossbach, anstatt von der Gemeinsamkeit in den Grundanschauungen der Dichter und der Künstler auszugehen, in der Schrift über die römischen Hochzeits- und Ehedenkmäler wieder auf den Standpunkt überwiegend antiquarischer Betrachtung zurückkehrt. Wie aber die Künstler gewiss nicht direct aus Statius schöpften, so würde die Deutung ihrer Werke auch ohne den Hinweis auf die Worte des uns zufällig erhaltenen Gedichtes bestehen können, sofern sie sich nur überhaupt in Einklang mit römischen Ideen und Anschauungen befindet, und das Gleiche gilt gewiss von den eben behandelten Triptolemosdarstellungen. Für die Erkenntniss dieser Ideen bilden allerdings die Werke der Dichter eine Hauptquelle, und die Kenntniss der römischen Poesie ist daher natürlich auch für den Archäologen unentbehrlich. Aber auch in den Werken der Künstler spricht sich der römische Geist nicht minder bestimmt aus, ja in der anschaulichen Sprache der Kunst gewinnt er sogar zuweilen einen kürzeren und prägnanteren Ausdruck, so dass auch der Philologe zu vollem Verständniss der Poesie der Kenntniss der Monumente nicht ganz wird entrathen können. Philologie und Archäologie als Theile der Alterthumswissenschaft streben einem Ziele zu; aber nicht dadurch, dass die eine die Herrschaft über die andere beansprucht, sondern dadurch, dass jede der beiden Disciplinen die relative Selbständigkeit der andern anerkennt, werden sie dieses Ziel erreichen: darin liegt die Versöhnung!